



## LA MEDIACIÓN TECNOLÓGICA EN LA PRÁCTICA ETNOGRÁFICA

Elisenda Ardèvol, Adolfo Estalella  
Daniel Domínguez (Coordinadora/es)

5

# TECNOLOGÍAS DIGITALES Y ESCRITURA ETNOGRÁFICA

NADJA MONNET

École Nationale Supérieure d'Architecture La Villette, Paris  
Universitat de Barcelona

Antes de empezar, quisiera mencionar que estas reflexiones surgieron a raíz de un trabajo de campo realizado con María Isabel Tovar sobre la Plaza de Catalunya y para el cual recibimos, en el 2005, una financiación por parte del Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya (IPEC) del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. *Al cor de la ciutat: anàlisi dels bategs de la Plaça de Catalunya a Barcelona* se inscribe en la línea de los trabajos incentivados por Manuel Delgado desde hace ya más de una década y que apuestan por una etnografía de los espacios urbanos.

Con este proyecto quisimos analizar el espacio para entender la dinámica de la plaza. Nuestra mirada se orientó a descubrir la variedad de los usos y construcciones en este espacio de tránsito y transición (entre la nueva y vieja ciudad), a través del discurso de las interacciones y de los desplazamientos más que de los intercambios discursivos. Por eso, hemos analizado los distintos espacios de la plaza en función del tiempo, de los días laborales o festivos. Si bien no pudimos cubrir las 24 horas del día, hemos intentado captar un máximo de cambios de usos y de usuarios de la plaza.

Postulamos por una etnografía que observa de qué manera los ciudadanos<sup>1</sup> se desplazan, se mueven y utilizan su entorno, sin pedirles que razonen y que elaboren un discurso sobre sus prácticas cotidianas. Partimos de los espacios para llegar a los usuarios que los atravesaban u ocupaban. Sin negar las aportaciones de las perspectivas

---

<sup>1</sup> A entender en su primer sentido de “natural o vecino de una ciudad” y no tanto en su acepción más común de “sujeto de derechos políticos que interviene, ejercitándolos, en el gobierno del país del cual es un natural”. Como bien sabemos, no todos los habitantes de la ciudad son ciudadanos, aunque todos residan en el mismo espacio e incluso puedan sentirse parte del lugar.

macros y del imaginario, trabajamos desde una perspectiva más bien micro, tirando hacia lo que Pierre Sansot llama *las formas sensibles de la vida social* (1986) o lo que François Laplantine llama una *antropología modal* (2005). Concretamente con el proyecto de Plaza Catalunya, apostamos por captar paisajes sonoros y visuales intentando retratar la urbanidad en movimiento así como sus formas socioespaciales.

Lejos de predicar nuevas metodologías, concibimos el trabajo de campo, tomando prestada la terminología a Laurent Berger (2005: 87), como polimorfo (es decir construido sobre la articulación de varias técnicas) y baricéntrico (*barycentré*), o sea, organizado tomando una técnica particular como base, alrededor de la cual las demás técnicas trabajan para la plena productividad de la primera. Por lo tanto, preconizamos una etnografía relativamente “clásica” que evidentemente es a la vez un proceso (el trabajo de campo) y un producto (la escritura etnográfica), ambas dimensiones estando estrechamente vinculadas. Sin embargo a la hora de presentar los resultados, el formato libro nos pareció poco adecuado, teniendo entre nuestras manos un abundante material fotográfico que queríamos acompañar de sonidos, elementos complicados, y para los registros sonoros, imposibles de incorporar en un formato en papel. De ahí nuestro interés en las herramientas que nos proporcionan los formatos CD-rom y/o la red internet. Antes de presentar estas reflexiones, me pareció importante explicitar de manera más detallada nuestra manera de proceder durante el trabajo de campo.

## **1. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TRABAJO DE CAMPO**

Frente a ciertas tendencias actuales de realizar trabajos de campo, casi exclusivamente sobre la base de entrevistas, considero importante estar a la escucha y observar atentamente el entorno en el cual uno trabaja. Siguiendo a autores como Anne-Marie Losonczy (2002), reivindicó el silencio como una herramienta importante en el trabajo de campo. Dar tanto peso a la percepción del entorno, me incitó a reflexionar sobre lo que significa mirar, observar.

El tipo de mirada que adopta el etnólogo en el trabajo de campo ha sido ampliamente discutido. Claude Levi-Strauss introdujo la noción de mirada distanciada (*regard éloigné*) que marcó de manera duradera la disciplina en sus condiciones de elección de la unidad de análisis. Más recientemente, Colette Pétonnet (1982) reivindicó una mirada más flotante; Yves Delaporte (1987) habló de mirada desplazada (*regard décalé*), y Isaac Joseph (1998), de observación natural. Otros como Delgado (1999) y Laplantine (2005) reivindican la cinematografía como fuente de enseñanza para el/la etnógrafo/a. Como recuerda Maurice Godelier (2002: 209), la profesión de antropólogo/a no puede esconder su faceta algo *voyeur*, lo cual no implica una observación realizada a escondidas sino, más bien una postura que Jean-Didier Urbain (2003) ha descrito como *l'insu ethnographique*, es decir, saber cambiar su apariencia siendo siempre dueño de esta metamorfosis y capaz de controlar sus efectos.

Ya no se puede ignorar que la investigación y la escritura son prácticas discursivas con implicaciones claramente políticas que implican elecciones, lo cual a su vez influyen en la manera de observar. Las miradas hacen existir los objetos que luego el lenguaje formal organiza. Son el resultado de pósturas, de maneras de posicionar y desplazar su cuerpo en el espacio. De la postura del observador, vinculada al sitio que ocupa en el espacio social y las maneras que tiene de despalzarse en él, derivan las maneras de ver o de no ver, o sea en última instancia de las construcciones del objeto. El conocimiento objetivo no escapa a la regla: el pintor está en el cuadro, la mirada sobre la ciudad es también una mirada en la ciudad<sup>2</sup>.

### 1.1. Observar, mirar, ver y conocer

Sin embargo, mirar no es exactamente ver<sup>3</sup> como escuchar no es sinónimo de oír. Sin entrar en la historia de la mirada y su economía, quisiera subrayar que ésta está influenciada por el proyecto, las

---

<sup>2</sup> Gareth Stedman (1996) lo demuestra perfectamente al analizar la manera de concebir Manchester por parte de Friedrich Engels.

<sup>3</sup> En relación a la diferencia entre ver y mirar son muy sugestivas las páginas de Laplantine (1996: 15-19) en las cuales distingue entre la mirada etnográfica y las “encuestas” sociológicas.

perspectivas y las metas que el/la investigador/a se fija. Entre mirar y ver o escuchar y oír hay una mediación, la de la relación al mundo, una visión del mundo con sus sistema de creencias. A principios de los años 1970 varios pensadores, tales como Gastón Bachelard, ya habían insistido sobre el hecho de que vemos sólo lo que conocemos o por lo menos lo que podemos integrar en un sistema coherente y luego con el tiempo desarrollar representaciones significativas. Visión y conocimiento están por lo tanto íntimamente vinculados y la experiencia de la mirada desborda la mera sensación: es también la experiencia de una relación al mundo.

Para demostrar que saber y ver están inextricablemente vinculados y que la mirada es a la vez producida y productora de lo social, Anne Sauvageot (1994) analiza tres momentos de la mirada occidental: la época griega, el Renacimiento y el mundo actual. Según esta autora, en la Grecia Antigua, la mirada hubiera sido un acto más táctil que óptico en el cual el ojo palpaba, por así decirlo, los objetos a distancia. El Renacimiento, con la invención de la perspectiva linear, operó una cierta racionalización de la mirada que, por otra parte, parece seguir dominando ampliamente nuestra manera de pensar y ver hoy en día. “La perspectiva linear, más allá de un estilo figurativo o una manera de representar, inaugura un espacio visual cuya presión normativa ejerce, aún hoy en día sobre nuestra propia visión, una influencia tanto neurofisiológica como cognitiva y simbólica” (Sauvageot, 1994: 85). Con ella, la visión se distancia de su objeto, sustrayendo el individuo del contacto inmediato del objeto y lo visible está gestionado de otra manera. El ojo desencarnado se vuelve él de la razón que clasifica el mundo según su propia lógica. El ver a partir de este momento se vuelve el vector privilegiado de un pensamiento de la dominación, sometiendo la materia a los imperativos de su mecánica. Para nuestra época, Sauvageot considera que el ojo humano está sometido a una aceleración radical de los estímulos que lo asaltan y bajo esta presión, nuestra visión tendría a reanudar con una sensorialidad auditiva y tactilomuscular que había sido descartada por los imperativos de la racionalidad cartesiana. Hoy en día nuestros sentidos están confrontados cada día de manera más aguda al reto de la velocidad: “de un mundo de las cosas hemos pasado a un mundo de las acciones que el ojo mediatiza a través de un proceso de desrealización

creciente” (Sauvageot, 1994: 182), lo cual plantea una nueva manera de percibir la realidad<sup>4</sup>.

Si nuestra manera de ver las cosas está influenciada por lo que conocemos, ésta, a su vez, está gobernada por las modalidades de nuestro conocimiento. La observación, como lo vimos anteriormente, es “un pensamiento en el acto, atrapada en el movimiento de la vida” (Laplantine, 1996: 87). Observar supone por lo tanto tener una meta, intenciones y, según la fórmula de Carl Havelange (1998), en el cruce de lo visible y de lo invisible, la mirada hace existir.

## **1.2. Fotografías acompañadas de ambientes sonoros**

Si el ojo es un dispositivo óptico (este algo instalado entre el mundo y el sujeto), cualquier prolongamiento técnico de este dispositivo, para acercarse a lo más pequeño o a lo más grande, hace esta evidencia aún más material. Se vuelve entonces permanente la cuestión de la confianza: ¿de quién fiarse? Las respuestas varían en función del estado del conocimiento y de las máquinas<sup>5</sup>. Marc-Henri Pault (2000) nos recuerda que hace más de 50 años, Jean Epstein descubría que el cine era un dispositivo experimental que no hacía más que inventar una imagen plausible del universo. Mostró que el cine se dedicaba a volver real la combinación del espacio con el tiempo. Sin embargo, según Epstein, esta realización eran efectos especiales que se acercaban a “un método según el cual el mismo espíritu humano se fabrica generalmente una realidad ideal” (Epstein, citado por Pault, 2000: 271).

---

<sup>4</sup> Para más detalle sobre las nuevas maneras de espacializar y de representarse las cosas, ver las páginas 221 a 223 de su libro, así como Regis Debray (1992) que intenta cernir los códigos invisibles de lo visible. Si este autor reconoce que resulta imposible conocer del todo nuestra manera de ver, ya que siempre se encuentra algunas zonas de sombras, quiso sin embargo poner en evidencia algunos de los prejuicios del ojo occidental.

<sup>5</sup> Para más detalle, referirse entre otros a Sicard (1998). Este autor interroga el gravado, la fotografía y la imagería científica, así como los aparatos que acompañan su producción y difusión quienes condicionan nuestros conocimientos y nuestra mirada. Escribe: “No fabricamos el mismo planeta si se mira Marte a simple ojo, si se observa con una óptica mediocre o si se envía un robot con captadores recoger su superficie. Los sistemas técnicos de la observación así como los de producción de imágenes que les son asociados, estructuran los conocimientos e influyen en los imaginarios” (Sicard, 1998: 250).

Utilizar fotografías acompañadas de ambientes sonoros por lo tanto no es exactamente lo mismo que filmar. Estas elecciones implican posturas, incluso posicionamientos, no exactamente iguales, aunque no sean radicalmente opuestos. Podemos decir que no hemos descartado uno porque el otro era imposible a realizar. Una película sobre la plaza de Catalunya hubiera sido posible y sigue siendo posible. Sin embargo, plantearía otra mirada y pediría una manera distinta de trabajar que la por la cual hemos optado. La película y la fotografía son dos instrumentos y dos estrategias diferentes con metas distintas. En el debate entre ambos métodos, se suele admitir que la imagen fija describe lo pasado, un instante decisivo apenas perceptible por el ojo humano, mientras que la tensión de la película se sitúa más bien del lado del futuro, de lo que va ocurrir. Las fotografías son retrospectivas mientras que las películas son más bien anticipadoras. “Ante una fotografía uno busca lo que estaba ahí. En el cine esperas a ver qué viene a continuación. Toda narrativa cinematográfica, en este sentido, es aventura: avanza, llega [...] Por el contrario, si existe una forma narrativa intrínseca a la fotografía fija, ésta buscará lo que sucedió, como ocurre con los recuerdos o reflexiones” (Berger y Mohr, 1998: 279-280).

Con María Isabel Tovar concebimos el uso de registros (foto)gráficos y sonoros en el trabajo de campo como elementos fundamentales de la investigación y no sólo como meras herramientas. Siguiendo a Albert Piette (1996: 150), pensamos que el *déclíc* fotográfico (al cual hemos añadido el *déclíc* sonoro) como un método ideal para poner énfasis en los más mínimos detalles de la vida cotidiana y estimular una nueva mirada sobre lo social. El hecho de disociar el audio del visual<sup>6</sup> y de trabajar con imágenes fijas permite un mejor efecto de ruptura para el ojo que la película. Más que reproducir lo visible, las fotografías vuelven visibles detalles que podrían parecerse a percibidos a simple ojo. Del mismo modo, los registros sonoros permiten escuchar mejor. Las imágenes y los sonidos no son por lo tanto documentos neutros. Son a la vez fuente de información e interpretación de lo real. Por otra parte, más que meras ilustraciones, los registros fotográficos y sonoros que captamos durante el trabajo de campo se convirtieron en

---

<sup>6</sup> Para más detalles, referirse a Monnet, Tovar (2006).

verdaderas herramientas de trabajo y en fuente de reflexiones que nos permitieron construir la etnografía de esta plaza.

Estos registros son un proceso continuo de interpretación y reinención, un proceso de recreación. Por el hecho de ser un producto cultural y científico, la fotografía, el audio y el cine constituyen representaciones audiovisuales basadas en la selección y el montaje cuidadoso de imágenes y sonidos para elaborar un relato y defender una perspectiva. Reflexiones que nos lleva a plantear el tema de la presentación de la etnografía.

## **2. REFLEXIONES SOBRE LA ESCRITURA DE LA ETNOGRAFÍA**

Como bien subraya Yves Winkin (1996), hacer una etnografía no significa sólo saber observar, educar su mirada sino también saber escribir. La tarea fundamental del/ de la *etnógrafo/a*, como lo deja entender claramente la etimología de la palabra, consiste en escribir. El trabajo de escritura se realiza de varias maneras: redactando textos, obviamente, pero también esbozando esquemas, planes, bosquejos, tomando fotografías, grabando sonidos, etc. Es seguramente el momento más complicado de la etnografía y para sentirse cómodo/a con ello, hay que ejercitar las parejas ojo/mano y mirada/escritura hasta que se vuelven lo más natural posible.

Si bien, ya en 1975, Margaret Mead llamaba la atención sobre el dominio de la escritura sobre lo visual en antropología, hoy en día, la situación no ha cambiado mucho, a pesar del reconocimiento cada vez más afirmado de la llamada antropología visual que algunos recientemente volvieron a calificar de audio-visual para insistir también en su parte sonora.

Curiosamente en nuestro mundo lleno de imágenes, las palabras siguen siendo más importantes que las imágenes. La información en la sociedad actual se presenta principalmente bajo la forma de imágenes fijas o en movimiento, acompañadas de textos escritos u orales. Sin embargo, pocas investigaciones son realizadas en base a fotografías o películas (aún menos en base a sonidos) con textos. No se suele desarrollar una teoría con imágenes y/u sonidos.

La antropología sigue siendo, ante todo, una disciplina verbal y además, como lo menciona Patrick Gaboriau (1997), mirando hacia modelos de escritura que fechan del siglo XIX. El/la etnógrafo/a debería explorar las nuevas posibilidades que nos proporcionan las tecnologías actuales, sin limitarse, como se suele hacer habitualmente, a la dimensión lineal y unidimensional (texto, esquemas, cuadros con datos cuantitativos, etc.) del registro gráfico.

Los post-modernos tienen el mérito de haber introducido un cuestionamiento no sin sentido sobre el estatus del conocimiento antropológico y la escritura etnográfica. Sin embargo, como lo subraya Gaboriau (1997), el problema de la materialización de lo oral (transcripción de las entrevistas y su utilización en la presentación de las conclusiones del trabajo) así como la cuestión de la disposición de las ideas no son suficientemente teorizados en etnología. En cambio, en otros ámbitos, son imprescindibles: “En un relato literario o una película, es obvio: la construcción del texto y el montaje de las imágenes son esenciales. Con las mismas imágenes ordenadas de manera distinta, se puede obtener varios resultados. El montaje no es simplemente la presentación de algo sino que participa del sentido mismo de la obra” (Gaboriau, 1997: 203). Toda narración propone un acuerdo entre las relaciones no declaradas, pero asumidas, existentes entre los sucesos. Todos los relatos son discontinuos y están basados en un acuerdo tácito sobre lo que se dice, sobre lo que une las discontinuidades.

La reflexión debería por lo tanto orientarse alrededor de los problemas de composición. Desde este punto de vista, la manera de proceder de Jacques Hainard, antiguo director del Museo etnográfico de Neuchâtel y actual director del de Ginebra, me parece muy estimulante y llenas de enseñanza para cualquier tipo de exposición, sea o no museológica. Durante las Jornadas *Els museus d’etnologie i de societats a debat* que tuvieron lugar en Barcelona del 2 al 4 de febrero de 2005, explicaba su concepción de la exposición poniendo énfasis en la necesidad de contar una historia y de explicitar de manera muy clara su lugar de enunciación. Considera que si la historia está bien relatada, hay una sintaxis, un estilo, una firma: “Hay verdaderamente una calidad de la exposición y un estilo que se vuelve a encontrar, una manera propia de decir las cosas, de contarlas. En esta perspectiva, los objetos son

utilizados como resistencias materiales que están esperando una mirada y un discurso. Estoy seguro que con una buena expografía y una buena reflexión que llamo expológica, es decir el discurso sobre el discurso de la exposición, se puede montar una exposición con una cierta cantidad de objetos para defender una idea y con los mismos objetos, presentar otra diciendo exactamente lo contrario” (transcripción de la conferencia de Hainard, 03/02/05).

### **3. PRESENTACIÓN DEL CD-ROM “PLAÇA CATALUNYA, EL PULSO DE LA CIUDAD”**

Al buscar medios más adecuados para presentar los resultados de nuestra investigación que el formato libro que nos impedía presentar buena parte del material de investigación que habíamos recopilado, concebimos un ensayo etnográfico audio-visual –disociando a conciencia las dos partes de este último adjetivo– que presentamos en el Coloquio de la 25ª edición del Bilan du Film Ethnographique de París (2006). Nos atrajo la idea de John Berger y Jean Mohr (1998) de contar una historia con fotografías, considerando que fotografías y sonidos permiten llegar a un conocimiento tan intenso de una situación como se puede llegar a través de datos escritos, haciendo quizás entrar en juego más fácilmente las emociones. Partimos de la idea de crear una narración que se pudiera leer de manera no lineal a pesar del orden impuesto por la proyección en pantalla del montaje que, a diferencia de los trabajos de Berger y Mohr, era acompañado de ambientes sonoros. Las observaciones que hacen estos autores respecto a la serie de 150 fotografías que presentan como un intento de seguir las reflexiones de una anciana sobre su vida fueron el detonante para incitarnos a retratar nuestra experiencia en la plaza en un ensayo. “[N]os resulta imposible dar una clave verbal o una línea argumental a esta serie de fotografías. Hacerlo equivaldría a imponer un significado verbal único a la apariencia y de ese modo inhibir o negar su propio lenguaje. En sí mismas, las apariencias son ambiguas, con múltiples significados. Esta es la razón por la que lo visual es asombroso y la memoria, basada en lo visual, es más libre que la razón. No existe una sola interpretación “correcta” de esta serie de imágenes”(Berger y Mohr, 1998: 133). De esta manera, las

ambigüedades que se pueden encontrar lejos de ser un obstáculo para el entendimiento del trabajo, son una condición para seguirlo.

Sin embargo, para poder evidenciar nuestra expológica sentimos la necesidad de poder vincular el ensayo con comentarios escritos. De ahí la idea de crear un CD-rom –que podría también convertirse en una página web, para facilitar los intercambios con las demás personas interesadas en los temas tratados– que permitiese, por un lado, presentar el ensayo audio-visual y, por otro, añadir textos que analizan y reflexionan entorno a aspectos que consideramos importantes en la comprensión del funcionamiento de la plaza. Quisimos dar al material audio-visual un peso sino mayor por lo menos no inferior al de los textos. No se trató de revalorizarlos contra el texto sino más bien de pensar también con los ojos y los oídos. No se concibió las imágenes y los sonidos como meras ilustraciones que servían a reforzar las ideas expresadas por escrito. Al contrario, fueron concebidos como vehículo de comunicación y de conocimiento. La dificultad mayor fue por lo tanto conseguir unir fotos, sonidos y textos, sin que sean simples repeticiones de lo que ya se comunicó bajo otras formas. Pensamos el relato que construimos en la interacción entre el mapa de la plaza, las fotografías y los sonidos, como una narración no-lineal que no tendría que yuxtaponerse o ilustrar la narración del texto escrito sino realmente aportar datos importantes a la comprensión del funcionamiento de la Plaza de Catalunya.

Por otra parte, conscientes de que el material disponible no permitió abarcar la totalidad de las facetas de este espacio urbano, pensamos que volcar los resultados de la investigación en un formato de página web permitiría un diseño abierto que subraye el carácter algo tentacular de cualquier investigación. Pensar en término de diseño abierto permite introducir nuevos contenidos más fácilmente que en un manuscrito escrito en papel que aunque se pueda retocar o volver a trabajar da la sensación de algo más acabado, más definitivo. El formato virtual en cambio permite evidenciar el hecho que cualquier proceso de investigación está en perpetuo movimiento.

Una de nuestra intención fue romper con la linealidad del texto y dejar al alcance de las personas interesadas en el tema presentado un máximo de material recogido durante el trabajo de campo, con todos

los datos pertinentes sobre sus condiciones de recogida, para que el internauta pueda sacar sus propias interpretaciones. Concebimos los distintos registros que elaboramos no como productos miméticos de lo real sino más bien como huellas de éste. Al igual que el texto etnográfico, fueron objetos construidos que se refieren a un acto particular de un observador/a-fotógrafo/a y capturador/a de sonidos que no permite pensar la imagen, ni el sonido, disociado de las personas que las tomaron y grabaron, de ahí la importancia de las “fichas técnicas” de cada fotografía o registro sonoro que hemos incluido en el CD-rom para explicitar sus condiciones de captación.

Por lo tanto, más que conclusiones, lo que está expuesto son pistas de reflexiones que pueden ser prolongada o discutidas, permitiendo una lectura activa e interactiva en el sentido en que los lectores puedan participar de la discusión aportando sus comentarios, análisis o incluso material. Entendemos que desde la antropología un proyecto de difusión no se tiene que entender sólo como la transmisión unidireccional de un conocimiento “autorizado”, sino como una manera de generar nuevas maneras de pensar una realidad social e intercambiar estas construcciones de conocimiento. Por eso, en nuestro proyecto de página web, nos gustaría incorporar un componente de programación que denominamos tentativamente de “interactividad”, que permitirá a través de recursos técnicos, generar nuevos textos a partir de las relaciones que cada usuario cruce entre los diferentes elementos y contenidos de la página. Lo ideal sería poder introducir un buscador tal como el pensado por Celia Gradín Montero en su página web (<http://www.kilkor.net>) que permite vincular elementos que no suelen ser vinculados y que abren nuevas perspectivas de reflexión, obligándonos a romper con el pensamiento cartesiano.

#### **4. APERTURAS**

Roland Barthes subrayó en sus *Ensayos críticos* que “no hay creadores, sólo combinadotes”; “no existe una técnica, (un arte) de la creación sino variaciones y diversas maneras de combinar los elementos”. Presentar los resultados de una investigación bajo la forma de una página web permite resaltar aún más esta convicción.

Según el razonamiento de Barthes, si el autor está reducido a manipular un código preestablecido cuyas reglas tiene que conocer. Hoy en día, los investigadores tendrían que reflexionar sobre los nuevos medios tecnológicos a su alcance a la hora de restituir los resultados de sus trabajos. Ya no pueden hacer como si no existieran. Pienso que si los métodos de investigación no han cambiado radicalmente, la gran metamorfosis se sitúa a nivel de su presentación: no obstante, en antropología, la gran mayoría no supo hasta ahora sacar suficientemente provecho de las posibilidades de internet, entre otros medios. Laplantine (2005: 69) describe perfectamente la situación cuando dice que las ciencias sociales están muy lejos de haber realizado las potencialidades abiertas por el conocimiento cinematográfico (al cual añadiría las herramientas informáticas) y adhieren la mayoría de la veces a una concepción balzaciana de la sociedad a pesar de que desde los años noventa del siglo pasado, una corriente aún minoritaria incita los investigadores en ciencias sociales a explorar las nuevas posibilidades que nos están ofreciendo las herramientas visuales para comunicar los resultados de sus investigaciones.

Sólo cuando habremos tomado plenamente conciencia de este hecho, será cuando las perspectivas de investigación cambiarán, ya que, como lo demuestro Sauvageot (1994), la entrada de nuevas tecnologías influía en nuestra manera de pensar. ¿El próximo conflicto teórico en ciencias sociales será él de las formas? Pregunta que tomo prestada de Gaboriau (2002: 114) quien predice una cierta polarización en las maneras de pensar nuestras investigaciones: unos, arraigados a antiguos modelos, valorarán la investigación de la coherencia, el equilibrio cuantitativo entre las partes, la linealidad, el modelo tipo extremo siendo la tesis doctoral tradicional, construida alrededor de una idea central que este desarrollada del principio hasta el final, con un índice en dos o tres partes, una introducción y una conclusión. Los demás practicarán modelos abiertos, inacabados, experimentales, polifónicos. Las tecnologías digitales son para estos modelos el sitio idóneo para desarrollarse. Como bien dicen Bruce Mason y Bella Dicks (1999), la promesa más interesante de los hypermedias no es tanto sus posibilidades rizomáticas y polifónicas sino que reside más bien en el hecho de poder combinar distintos

registros (audio-visual-gráfico): “Existen posibles beneficios que se derivan de la exploración de cómo la representación etnográfica puede ser simultáneamente una actividad verbal y pictórica, visual y sonora. [...] Un entorno etnográfico hipermediado bien construido trataría de aprovechar las modalidades comunicativas específicas de cada medio, en lugar de verlos como una adición de “efectos especiales”” (Mason y Dicks, 1999: 6-7). A través de las tecnologías digitales, una nueva etnografía multi-semiótica parece volverse posible, lo cual permitirá desarrollar nuevos caminos en la manera académica de argumentar y analizar. Cuando imágenes, sonidos, escritos se encuentran juntos en un mismo soporte, aparece la necesidad de buscar nuevas vías para combinar signos icónicos y simbólicos, transformando en su totalidad los códigos vigentes de la representación. Como menciona Michael Wesch en su breve ensayo texto-digital [<http://www.youtube.com/watch?v=6gmP4nk0EOE>], con las posibilidades que nos abren la web y los hipermedias necesitamos repensar muchas cosas, entre ellas, la idea de autoría, de copyright, hasta incluso nuestra manera de pensar.

## BIBLIOGRAFÍA

<http://www.youtube.com/watch?v=6gmP4nk0EOE>

<http://www.killkor.net>

BARTHES, Roland (1964) *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil.

BERGER, John; MOHR, Jean (1998) *Otra manera de contar*, Murcia, Mesrizo A.C. [Título original: *Another way of telling*, 1982].

BERGER, Laurent (2005) *Les nouvelles ethnologies; enjeux et perspectives*, Paris, Armand Collin.

DEBRAY, Régis (1992) *Vie et mort de l'image; une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard.

DELAPORTE, Yves (1987) “De la distance à la distanciation: enquête dans un milieu scientifique” in: J. GUTWIRTH, C. PETONNET (eds.) *Chemins de la ville: enquêtes ethnologiques*, Paris, Ed. du C.T.H.S, pp. 229-245.

DELGADO RUIZ, Manuel (1999) *El animal público*, Barcelona, Anagrama.

DELGADO RUIZ, Manuel (2003) “Naturalismo y realismo en etnografía urbana. Cuestiones metodológicas para una antropología de las calles”, *Revista Colombiana de Antropología* 39, pp. 7-39.

GABORIAU, Patrick (1997) “L’Écriture ethnologique. Réflexions sur la composition des textes en sciences sociales” in: N. BELMONT, J.-F. GOSSIAUX (eds.) *De la voix au texte; l’ethnologie contemporaine entre l’oral et l’écrit*, Paris, Éditions du CTHS, pp.201-208.

GABORIAU, Patrick (2002) “Point de vue sur le point de vue. Les enjeux sociaux du discours ethnologiques : l’exemple des sans logis” in: Chr. GHASARIAN (ed.) *De l’ethnographie à l’anthropologie réflexive*, Paris, Armand Colin, pp.103-116.

GODELIER, Maurice (2002) “Briser le miroir du soi” in: Chr. GHASARIAN (ed.) *De l’ethnographie à l’anthropologie réflexive*, Paris, Armand Colin, pp. 193-212.

HAVELANGE, Carl (1998) *De l’œil et du monde; une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard.

JOSEPH, Isaac (1998) *La ville sans qualités*, Paris, Ed. de l’Aube.

LAPLANTINE, François (1996) *La description ethnographique*, Paris, Nathan.

LAPLANTINE, François (2005) *Le social et le sensible ; introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre.

LOSONCZY, Anne-Marie (2002) “De l’énigme réciproque au co-voir et au silence” in : Chr. GHASARIAN (ed.) *De l’ethnographie à l’anthropologie réflexive*, Paris, Armand Colin, pp. 91-102.

MASON, Bruce; DICKS, Bella (1999) “The Digital Ethnographer”, *Issue 6: Research Methodology Online* [ [http://www.cybersociology.com/files/6\\_1\\_virtualethnographer.html](http://www.cybersociology.com/files/6_1_virtualethnographer.html) ]

MONNET, Nadja (2007) *La Ciudad, instrucciones de uso; esbozos barceloneses*, Barcelone, Universitat de Barcelone, [ <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1010107-130510/> ].

MONNET, Nadja; TOVAR María Isabel (2005) *Al cor de la ciutat: anàlisi dels bategs de la plaça de Catalunya a Barcelona*, Barcelona, Inventaire du Patrimoine Ethnologique de Catalogne (IPEC), Département de la Culture, Generalitat de Catalunya [informe de investigación sin publicar].

MONNET, Nadja; TOVAR María Isabel (2006) “Essai d’ethnographie audiovisuelle ou comment cerner le pouls de la Place de Catalogne à Barcelone au travers de photographies et d’ambiances sonores”, Paris, Bilan du Film Ethnographique [<http://www.comite-film-ethno.net/colloque/pdf/realites-miroir2/tovar-monnet%20.pdf>].

PIAULT, Marc Henri (2000) *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan cinéma.

PIETTE, Albert (1996) *Ethnographie de l’action; l’observation des détails*, Paris, Métailié.

PETONNET, Colette (1982) “L’observation flottante: l’exemple d’un cimetière parisien”, *L’Homme* 22 (4), pp. 37-47.

SANSOT, Pierre (1986) *Les formes sensibles de la vie sociale*, Paris, Presses Universitaires de France.

SAUVAGEOT, Anne (1994) *Voir et savoir; Esquisse d’une sociologie du regard*, Paris, Presses Universitaires de France.

SICARD, Monique (1998) *La fabrique du regard*, Paris, Ed. Odile Jacob.

STEDMAN JONES, Gareth (1996) “Voir sans entendre ; Engels, Manchester et l’observation sociale en 1844”, *Genèses* 22, pp. 4-17.

URBAIN, Jean-Didier (2003) *Ethnologue, mais pas trop*, Paris, Payot.

WINKIN, Yves (1996) *Anthropologie de la communication: de la théorie au terrain*, Paris, Bruxelles, DeBoeck Université.